

Sesostris César Vitullo

Delia Marchisone de Zaccardi

A modo de Introducción

En los medios artísticos de Europa se reconoce a Sesostris César Vitullo (1899–1953) como uno de los escultores más representativos de este siglo. Si bien en la Argentina se le conoce, su obra permanece en Europa; apenas podríamos contar algunas esculturas suyas en el país. Sin embargo tanto aquí como allá, la fama de Vitullo se basa en opiniones de entendidos, una especie de consenso general que excluye la investigación monográfica, el estudio atento. Apenas si existen algunos prólogos de circunstancias, algunas críticas de columnas, algunas anécdotas. Empero su obra posee vigencia, posee un extraño elemento vital que, al parecer, emana de su temática sostenida por una suficiencia artesanal que resiste cualquier comparación aiosamente.

El arte de fines del S.XIX

Las dos últimas décadas del siglo XIX se caracterizan por la profunda crisis surgida entre los años 1880–1885 que conmueve a Europa tanto en el plano intelectual como en el artístico y que en esencia significa una reacción hacia el materialismo imperante y pone de relieve el cansancio y decepción frente a las tendencias positivista y científicista. Es así como en el ámbito del arte resulta cada vez más imperioso para ciertos artistas el rechazo de la visión realista y los temas anecdóticos y esto ocurre tanto en aquéllos cuya cultura procede de una rígida formación académica, como en los que sustentan una visión naturalista. Así surge el Simbolismo como una necesidad: la de **concebir un arte con significado**.

Esta reacción se da simultáneamente en las diversas manifestaciones del quehacer artístico. Epoca de crisis y vacilacio-

nes: se mira hacia el futuro pero también hacia el pasado y de esta dualidad surgirán sentimientos contradictorios: deslumbramiento por el mundo moderno que ya se intuye, nostalgia por el pasado y en síntesis desgarramiento del individuo que se siente fuera de esa realidad circundante.

La búsqueda de lo nuevo, de lo original, será una característica del Arte Moderno, del arte del siglo XX.

Si partimos de la premisa de que con la palabra **moderno** definimos el estilo que “rompe con las tradiciones aceptadas y trata de crear formas más apropiadas para el entendimiento y la sensibilidad de una nueva época”,¹ debemos aceptar como algo incontrovertible que Cézanne, Van Gogh y Gauguin son los primitivos de un nuevo arte y que a ellos debemos siempre acudir, acercarnos a sus poéticas, si deseamos entender los orígenes del arte de nuestro siglo.

Paul Cézanne elabora los cimientos de un nuevo clasicismo al reaccionar contra el Impresionismo: “Dar la imagen de esto que vemos olvidándonos de todo lo que apareció antes de nosotros”,² es uno de los pensamientos que mejor sintetiza el esfuerzo de toda su vida.

Vincent Van Gogh aporta al arte su propia búsqueda ética. Intenta una pintura auténtica, viva, en la que arriesga su vida y su razón. En él el Expresionismo es algo así como la propuesta de un arte—acción.

¹ Herbert Read, **La escultura moderna**, México — Buenos Aires, Hermes, 1964; pág. 12.

² Paul Cézanne. Carta a Emile Bernard, 26 de octubre de 1905.

Paul Gauguin predica en 1889 a sus discípulos de Pont-Aven y luego, al año siguiente, a los escritores y artistas simbolistas del Café Voltaire de París, la necesidad de un retorno a lo primitivo, la necesidad de hallar un mundo distinto, en el cual aún puedan darse las condiciones de autenticidad e ingenuidad de seres naturales no adulterados por la civilización, que permitan reconstruir una imaginaria poética única, maravillosa.

Un sentimiento común, la fuerte atracción que el arte primitivo ejerce sobre Gauguin y Van Gogh los unirá momentáneamente en Arles. Ahora sabemos que este encuentro fue importante para ambos artistas y para el arte.

Lo primitivo, lo exótico y aún lo mágico atraerán a sus seguidores, los pintores franceses, y luego al artista moderno en general que ha podido de esta forma, adaptar a sus modalidades los elementos de una nueva iconografía.

Herbert Read señala que la humanidad tiene una necesidad insaciable de íconos —de signos, símbolos, emblemas— de imágenes y metáforas de todas clases.

La Obra Vitulliana Esculturas Totémicas

La obra de Sesostri César Vitullo es como una respuesta a esta necesidad.

“El arte es un fruto que brota en el hombre como una fruta en una planta o como el niño en el vientre de la madre. Pero mientras la fruta de la planta toma formas autónomas (...) la fruta artificial del hombre se parece generalmente de un modo ridículo al aspecto de otra cosa. Amo a la naturaleza pero no sus sucedá-

neos”.³ Con estas palabras Hans Arp parece no sólo responder a la angustiosa queja de Constantin Brancusi sobre el uso del Modelo, sino que presenta similitud de ideas con Vitullo frente a la problemática del Arte.

Marie Ave define a Vitullo como un escultor solitario y es verdad, pero también es verdad que el artista está atento a todas las corrientes, a todo acontecimiento artístico importante, a toda manifestación estética que signifique ruptura con lo anterior. No debemos olvidar tampoco la otra característica significativa propia de este momento, me refiero al **eclecticismo**. No faltará quien hable de influencias o sostenga que Vitullo fue permeable a las ideas de Brancusi o Henry Moore. Creo que quizás sea más justo hablar de coincidencia epocal: “El propósito de la gran mayoría de los escultores es crear un ícono, un símbolo plástico del sentido interior que tiene el artista de lo numinoso o del misterio o tal vez meramente de las dimensiones desconocidas del sentir y de la sensación . . .”⁴

En la escultura moderna el primer tótem o sea la representación de fuerzas vitales en íconos mágicos data de 1930—1931 cuando Picasso elabora **Construcción** (Cabeza) en hierro forjado. En realidad debemos remontarnos a Gauguin quien en 1890—1891 talla **Mujer del Caribe** (La Lujuria) y sobre la base de la escultura, graba y talla imágenes que están relacionadas con los substratos culturales indígenas. En los rituales de éstos los símbolos tales como tigres, ofidios, felinos, zorros, etc., transferían sus poderes al chamán operándose así la metamorfosis que le permitía entrar en trance, abandonando su condición humana.

En 1929, el símbolo reemplaza al concepto dando lugar a una forma arque-

típica. Herbert Read es quien señala con meridiana claridad la importancia que tiene este hecho para el Arte Contemporáneo, circunstancia que en la poética de Vitullo es decisiva.

Ignacio Pirovano sostiene que “Sesostri Vitullo responde como ninguno a la extraña paradoja de llegar a lo universal por un auténtico sentir nacional”.⁵ Las esculturas totémicas confirman este aserto. Es en ellas donde el artista respeta la condición típica del material empleado, retornando a formas elementales como el prisma, el rectángulo y el cilindro, de una manera rítmica. Manejando volúmenes, espacios y direcciones más elocuentes, obtiene una serie de estímulos compensados que al expandirse establece un circuito que no detiene el recorrido visual en un lugar, sino que lo lleva a desplazarse a lo largo, lo que deriva en un ritmo vertical, a veces oscilante. Por supuesto aparece en estas esculturas el modelado positivo y negativo; a veces con profundas entrantes y salientes, lo que implica la existencia de elementos simbólicos por un lado, y por el otro, el uso hábil que hace el artista de la relación luz—sombra. Las sombras son muy acusadas y los elementos salientes muy limpios.

Para Vitullo las fuerzas de la naturaleza como el viento, el frío, la vegetación los minerales, el agua y la tierra —en sus formas ancestrales—, las llanuras, las regiones lacustres y los ríos se convierten en el *élan* vital cuyos símbolos plásticos son las esculturas tales como: **Tótem Patagonia**

³ **On my way**, volumen de ensayos y poesías publicado en New York en 1948.

⁴ Herbert Read. **op. cit.**, pág. 212.

⁵ Ignacio Pirovano. “Introducción”. (En: **Argentina — Sesostri Vitullo**. Sala Especial Homenaje, X Bienal de San Pablo, 1969, pág. 1).

y **Tótem Nahuel Huapí**; otras veces son ideas abstractas, fuerzas encarnadas en ellos como los **Tótem Cautiverio y Liberación**. Ciertamente en toda la obra vitulliana se da una proyección sentimental del artista nacida de su nostalgia por la tierra natal y que en su arte deviene en un panteísmo vibrante para convertirse en “el grito estrangulado de hombres y bestias perdido en el universo”: **Tótem Cóndor** y **Tótem Malambo**.

La temática Martinfierrista

Después de las conferencias de Leopoldo Lugones, pronunciadas en el teatro Odeón en 1913 y recogidas posteriormente en su libro **El Payador**, comienza una nueva etapa en la valoración del **Martín Fierro**, el cual pasa desde ese momento, a convertirse en la obra arquetípica de la nacionalidad.⁶

Lo interesante de la crítica del autor del **Lunario Sentimental** es la estimación afirmativa del libro de Hernández y su fijación como obra épica. El poema interpreta a partir de ese momento, en sus rasgos más profundos, el carácter de nuestro pueblo convertido en héroe anónimo de su historia.

Exaltación del gaucho, de su indómito espíritu, de sus sacrificios callados y constantes puestos de manifiesto tantas veces en las distintas latitudes de nuestro país y a lo largo de nuestra historia: indudablemente con la defensa del gaucho en su calidad de paria asume Hernández la defensa de la nacionalidad. Y si bien es un hecho demostrado que la épica hernandiana reconoce temáticamente fuentes clásicas⁷ también es cierto que posee algo que la diferencia: su asunto se basa en la realidad circundante, vale decir, que José

Hernández crea una épica con elementos que le son contemporáneos.

Sabemos que Sesostri Vitullo conocía el texto —A Campo y Cielo— también, que leyó más de una vez la obra hernandiana. En esas renovadas lecturas encuentra la fuerza telúrica y la belleza plástica que han de inspirarlo. El **Martín Fierro** se convierte, de este modo, en fuente generosa en la cual ha de abreviar con harto frecuencia su temática.

La revisión de los títulos de las esculturas realizadas en el lapso de doce años, entre 1940 y 1952, muestra que de cuarenta y cinco, diecisiete reconocen como fuente directa el poema. Por otra parte no debemos dejar de lado el sentimiento nostálgico del artista por su tierra, sentimiento que Marie Ave de Vitullo enfatiza: “la idea de retornarse convierte en deseo obsesivo”, en angustia que deviene en resignada melancolía. Sublimado en su arte, encerrado en sus formas emana en cálida energía espiritual, en un vitalismo dramático que sentimos, intuimos y aún podemos palpar en obras como el **Monumento a Martín Fierro. Poema** (1940–45). Su ejecución demanda cinco años de trabajo. Vitullo las definió como “imágenes étnicas de una pampa austera en la adversidad y serena en la grandeza”.

Integran el grupo escultórico —esculpido en mármol blanco— las siguientes piezas: **Figura Yacente o Madre Tierra**, de 115 cm de altura, **Torso** (67 cm), **Cabeza** (45 cm), **Caballo** (53 cm) y la **Mano de Dios** (49 cm).

Ya el título sugiere varias posibilidades de interpretación. Vitullo materializa en mármol la parábola existencial que inscribe el gaucho en el contexto de nuestro ser nacional, lo monumentaliza y al mis-

mo tiempo lo envuelve en un halo poético, suaviza aristas y reafirma la esencia misma de este grupo étnico bravío. Connotativamente alude en el orden progresivo de los títulos, a un ascenso espiritual que se inicia con la **Madre Tierra**, dadora de vida y abundancia, diosa de la fertilidad y las cosechas, vencedora de la muerte. Madre del hombre que, originalmente, sólo es fáctico —*Homo faber*— fuerza—acción, simbolizada en el **Torso** aún inmerso en lo terreno; cuando mente y acción se unen en la **Cabeza**, símbolo del ser pensante, adquiere hondura metafísica: el gaucho se convierte en el mítico centauro, entonces el ascenso culmina en la divinidad. El artista exalta el poema hasta elevarlo a la categoría de universal, la concepción simbólico—religiosa, impresa en las imágenes, convertidas en signos y símbolos, es puente que establece comunicaciones entre el espíritu (microcosmo) y el universo (macrocosmo) que permite al hombre penetrar en los misterios de la naturaleza y establecer una comunión entre el ser y el infinito.

La **Mano de Dios** sugiere al contemplarla su condición sensual, sus formas son redondeadas y turgentes. El sentido de la divinidad responde, en este caso, a la concepción clásica de armonía absoluta. El color blanco simboliza, por otra parte, la idea de pureza. El artista la ha esculpido con siete dedos. Es conveniente recordar

⁶ Las dos conferencias pronunciadas por Leopoldo Lugones en el Teatro Odeón, en el año 1913, llevan por título “A campo y cielo”. Fueron publicadas por la Revista **Nosotros** e incluidas por el autor en su libro **El Payador**. Cf. **Nosotros**, Año VII, Tomo X, Buenos Aires, 1913, pág. 330.

⁷ Angel Héctor Azeves. **La elaboración literaria del Martín Fierro**. La Plata, Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1960.

que en el sistema simbolista los números no son expresiones meramente cuantitativas sino por el contrario, son ideas, fuerzas, con una caracterización específica para cada uno de ellos. Todos proceden del número **uno**, que se identifica con el punto no manifestado. Cuanto más se aleje el número de la unidad, más se hunde en la materia.

Los diez primeros números en la tradición griega, doce en la oriental, pertenecen al espíritu, son entidades, arquetipos. En esta obra vitulliana los siete dedos serían equivalentes a los siete brazos del candelabro israelita: símbolo del poder divino.⁸

Vía Crucis del Gaucho

Nuestro artista elabora el **Vía Crucis** en el año 1951. En realidad esta obra es concebida por Vitullo durante el último invierno de la Segunda Guerra Mundial, cuando, desesperado por que no consigue leño, decide utilizar las maderas de los envases cilíndricos de yerba mate de una marca difundida en Europa. En nueve tapas graba los distintos momentos del **Vía Crucis** que, en su versión definitiva, se materializa en un grupo escultórico de nueve piezas ejecutadas en leño. Para la primera talla titulada **La muerte** emplea ébano, para las ocho restantes madera blanca. Comprende los siguientes títulos: **Arpegios y Cantos; Ensueños; Angustia y Persecución; Superstición; Pendencias y Contienda; Matrero y Vigilia; Amor; Selva y Soledad.**

Es fácil inferir de estas denominaciones el periplo existencial del gaucho. Pero aún hay más, entre los años 1950–1952 Vitullo esculpe en granito negro de Suecia la **Piedra tumbal a José Hernández**: “al

bardo —explicará el artista en el Catálogo de la Exposición del Museo Nacional de Arte Moderno de París— al poeta de los hombres libres que reposa bajo el cielo de la pampa”.

Con todo, estas obras no agotan la serie de títulos inspirados en nuestra tradición gauchesca. Así podemos citar: **Esfinge pampeana, Bagual, Gaucho en el cepo, Corazón de Gaucho**, ubicada en los jardines de la Casa Argentina de París, por gentileza de Marie Ave de Vitullo, **El río de La Plata, Tótem Malambo, Mazorquero, Cacique, El buey**, entre otros.

La obra vitulliana

¿Proyecto de un arte nacional?

Ernesto B. Rodríguez y Alfredo Bigatti son coincidentes en reconocer a Rogelio Yrurtia (1879–1950) como el representante más importante en los años que van de 1940 a 1950, algo así como el eje vertebrador de una estética que aporta al arte nacional, en el ámbito de la escultura una obra con sentido de totalidad. En el otro extremo —en coincidencia una vez más ambos críticos— ubican tres escultores que a simple vista presentan características distintas y que, sin embargo, en un análisis más profundo revelan constantes unificadoras. Nos referimos a Pablo Curatella Manes (1891–1960) Antonio Sibellino (1891–1960) y Sesostri C. Vitullo (1899–1953). Los tres aceptan el desafío de la nueva escultura con sus exigencias técnicas y si bien en los dos artistas mencionados en primer término la aventura creadora se ve impulsada, enriquecida por el contacto con la tierra natal, en Vitullo no ocurre así. De ahí que en sus esculturas se plasmen simbólicamente, los grandes temas nacionales.

Explicar las motivaciones de la producción artística de Vitullo, ubicándola en los contextos socioculturales que le sirven de marco, imbricar esta escultura en su latitud histórica como testimonio de una realidad nacional americana es una necesidad que no escapa al lector, sin embargo la apertura del espacio obliga a sintetizar el análisis sobre sus aspectos más destacados.

En primer lugar, al abordar el estudio de la obra vitulliana debe hacérselo desde una doble perspectiva:

a) Un artista argentino, formado en Francia e integrante de la Escuela de París, consagrado en Europa.

b) Una temática nacional que se convierte en el *leit motiv* de su obra, que permanece desconocida para la mayoría de sus compatriotas.

¿Qué incidencia, o —mejor dicho— de qué manera afecta su producción artística el candente problema de un arte nacional?

Debemos remontarnos, por la índole de nuestro trabajo, a principios de este siglo para observar desde el punto de vista

⁸ También simboliza el dolor. (Cfr. Cirlot. **Diccionario de Símbolos**).

El número siete está compuesto por el ternario (orden mental o espiritual) y el cuaternario (orden terrestre), por lo que se le atribuye excepcional valor. Corresponde a la estrella de siete puntas, a la conexión del cuadrado y el triángulo —por superposición de éste (cielo sobre la tierra) o por inscripción en su interior—, se lo asimila a la idea de la cruz tridimensional.

⁹ Cf. Juan Carlos Ghiano. **Análisis de las “Silvas americanas” de Bello**. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967; pág. 37; y con nuestro trabajo publicado en **Ruben Darío** (Estudios reunidos en conmemoración del centenario) 1867-1967. Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la

literario como a partir de 1901 se inicia una especie de reacción contra el modernismo decadente de la primera hora,⁹ cuando los escritores y poetas "vencido el preciosismo del primer momento por la fuerza telúrica de una América todavía salvaje, convulsionada y desorganizada" reaccionan y entran "en la segunda faz modernista en el Mundonovismo de fuerte raíz nacional y a poco nacionalista".¹⁰

Paralelo a esta tendencia permanece el gusto por la cultura francesa.¹¹

En 1907, surge en el mundo de la plástica una nueva sociedad artística: **Nexus**, integrada por prestigiosos maestros, entre ellos Fernando Fader (1882–1935), Rogelio Yrurtia (1879–1950) y Arturo Dresco. ¿Cuáles son los objetivos perseguidos? Los mismos que la Brücke en Alemania, esto es, unir (idea implícita en el nombre de ambos grupos), conectar, como señala Angel O. Nessi, "el pasado con el mundo nuevo".

El retorno de Leopoldo Lugones al tema nativo tiene lugar en 1910, fecha en que con motivo del Centenario de la Independencia pública las **Odas Seculares**.

En los años siguientes se acentúa la tendencia nacionalista. Indudablemente actúan como factores coadyuvantes los dos centenarios (1910 y 1916). Lo cierto es que a partir de las conferencias pronunciadas por Lugones en 1913 se intensifica la búsqueda del espíritu nacional.

La visita de Ortega y Gasset en 1916, abre nuevas perspectivas en pequeños círculos intelectuales; los más asisten perplejos a las mudanzas que, inevitables, se perciben al finalizar esta segunda década.¹²

Paulatinamente se va creando el clima necesario para que arte y literatura

confluyan con las corrientes contemporáneas y esto ocurre cuando: "regresa Emilio Pettoruti al país después de once años" y "toma contacto con el recién fundado grupo literario **Martín Fierro**".¹³

Finalmente es necesario destacar la publicación de **Eurindia** de Ricardo Rojas en entregas semanales del suplemento dominical de **La Nación** en 1922 y posteriormente recogido en un volumen impreso en España por el librero don Juan Roldán en 1924.

Eurindia no impone reglas al artista, sí le propone a los de "su credo, como única condición, la simpatía americana y la libertad personal" y ya como exhortación: "necesitamos asimilar lo extranjero y concluir con la imitación, volver los ojos a la realidad local, sentir la vida colectiva, **dar unidad de carácter a nuestra cultura y plasmar los símbolos estéticos de la personalidad americana**".¹⁴

En verdad, la Argentina de las primeras décadas de nuestro siglo se nos presenta polifacética y contradictoria: en la superficie un país joven, incontenible en su ascendente marcha hacia el progreso y debajo, en lo profundo, una crisis social que va gestándose sorda e imperceptible.

Sólo señalamos entre los muchos aspectos socioculturales e intelectuales, unos pocos, aquéllos que gravitaron en Sesostri Vitullo.

Ciertamente en este artista se dan condiciones que nos permiten hablar de un arte nacional dado que por su formación y decisión desemboca en una temática

Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1967, T.X, pág. 451.

¹⁰ Hellen Ferro, **Antología comentada de la Poesía Hispanoamericana. Tendencias. Temas. E-**

volución. New York. Las Américas Publishing Company, 1965, pág. 13.

¹¹ Entre los grupos intelectuales de Buenos Aires de principios de siglo debemos destacar el grupo **Perera**, integrado por jóvenes mancomunados por sus ideas y aficiones artístico-literarias. Se reúnen en el taller de Alejandro Bustillo, ubicado en la calle Perera. En una fotografía de esa época "vislumbramos ese ambiente de dorada bohemia: algunos de los jóvenes (...) entre un amable desorden de cortinas, divanes, bustos y cuadros todavía sin marco, apoyados en sus caballetes, acaban de pintar o de esculpir y aún conservan sus guardapolvos: son Alfredo González Garaño, Carlos Ayerza, Alberto Gironde, Aníbal Noceti, Adán Diehl, el escultor Alberto Lagos, el pintor Tito Cittadini. Además del propio Bustillo y de Ricardo Güiraldes, faltan muchos otros. Uno de ellos es Roberto Leivillier (...)

Este grupo intelectual, al cual se le ha echado en cara no sin justicia su afrancesamiento, empieza a modernizar sus maneras de sentir y de vivir, a prestar algún interés a los artistas y escritores que no pertenecen a su clase, incluso a recibirlos moderadamente. El resto de la alta burguesía los ignora".

Y un índice de ese cambio lo constituye sin duda la actitud de Alberto Lagos que en 1907 integra el grupo Nexus.

Cf. Ivonne Bordelois. **Genio y Figura de Ricardo Güiraldes.** Buenos Aires. EUDEBA. Biblioteca de América. Colección Genio y Figura. 1966, pág. 40.

¹² Acudimos una vez más a Ivonne Bordelois (**op. cit.** pág. 40). La señora Elena Sansinena de Elizalde que habría de ser secretaria y después presidenta de Amigos del Arte "cuenta que oyó por primera vez a Ortega y Gasset en 1916, arrastrada por Angel de Estrada, quien le reprochó su indiferencia, resultado de una educación excesivamente francesa, hacia ese joven español que entusiasmaba a sus oyentes en la Facultad de Filosofía y Letras. Victoria Ocampo confiesa que cuando conoció a Ortega, durante la misma época, llegó a la conclusión de que esa (...) España, en fin, que le parecía irreconciliable con sus gustos profundos, estaba ahí, frente a ella, encarnada en Ortega".

¹³ Angel Osvaldo Nessi. "El arte argentino". (En: **Revista de la Universidad**, num. 20-21, La Plata, 1968, pág. 310).

¹⁴ Ricardo Rojas. **Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas.** Buenos Aires, Lozada S.A., 1951, pág. 166.

ca de profunda raigambre nativa y americana, pero con ser respetable su opción no pasaría de ser una mera postura si no se diese en él el elemento existencial. En efecto se podría comparar el arte vitulliano con una corriente caudalosa y honda cuya fuente debemos ubicar en su "intenso sentir nacional".

El tema sólo queda esbozado y continúa siendo objeto de nuestros estudios. Nos interesa destacar:

1) La existencia de una clase social alta cuya cultura es predominantemente francesa.

2) El clima de fervor o exaltación nacional con motivo de la conmemoración de los dos centenarios.

3) Resurgimiento de una corriente nacional y americana con la consiguiente formación de círculos y grupos artísticos e intelectuales: "la cultura americana tiene que ser distinta de la cultura europea".

4) En este marco histórico debemos insertar el contorno vital de Sesostris Vitullo dado que la conformación de su personalidad —adolescencia y juventud— conlleva la impronta de su época.

Vitullo se radica en París en el año 1925 cuando los movimientos de vanguardia habían producido sus obras más importantes. Si bien algunas de sus esculturas muestran su adhesión al expresionismo o al cubismo, también es cierto que Vitullo se nos presenta como un artista poseedor de una fuerte personalidad, un individualista que lucha por encontrar su propia expresión. Búsqueda laberíntica en la cual el simbolismo, la geometrización y el vitalismo parecieran ser sus características fundamentales.

Como Constantin Brancusi, respeta la naturaleza de los materiales y, como el escultor rumano también, podemos ver en su obra la diferencia formal que sus creaciones presentan según sean ejecutadas en piedra o madera: la elección del medio está determinada por el contenido.

El fragmento que transcribimos nos muestra el pensamiento vivo de Brancusi pero puede aplicársele muy bien a Sesostris Vitullo: "Mientras tallas la piedra es cuando descubres el espíritu de tu material y las propiedades que le son peculiares. Tu mano piensa y sigue los pensamientos del material".

Observamos coincidencia epocal —en cuanto a inquietudes y soluciones que derivan de la problemática que plantea el Arte contemporáneo— no sólo coincide con Brancusi y Arp,¹⁵ sino que adhiera a propuestas de Picasso y Moore. Así:

- Rechazo del modelo.
- Reemplazo del concepto por el símbolo.
- Gusto por el Arte primitivo. Iconos.

Consideramos que a lo largo de la trayectoria artística vitulliana se dan dos períodos bien definidos:

Primer Período

Sesostris C. Vitullo (1899–1953): **Cabeza de Mujer**; mármol, 1938, (h. 33cm). La Plata, Dirección de Cultura de la Municipalidad.

Por su formación Rodin era un humanista. Sus ideales estéticos o sociales lo enraizaban con el arte clásico, de modo que todos sus intentos estuvieron dirigi-

dos a devolver a la escultura la integridad estilística perdida con la desaparición de Miguel Ángel. Sin embargo debemos entender a Rodin como un artista de transición. Si consideramos la **Edad de bronce** (1876–77) como una escultura impresionista, debemos ver en su última obra **Balzac** (1917) la concreción o condensación de características propias del expresionismo y, en ambas, un marcado simbolismo.

Antoine Bourdelle fue discípulo de Rodin y maestro de Vitullo. Estaba orientado hacia la escultura figurativa. Nuestro artista estudia durante dos años con él y luego tras esta primera etapa de aprendizaje inicia su búsqueda expresiva.

La obra que mejor representa este período es la **Cabeza de Mujer** —ejecutada en mármol blanco— que, donada por el señor Numa Rossotti en el año 1960, se encuentra en la Dirección de Cultura de la Municipalidad.

Es una obra clásica, lo es por su armonía, serenidad, hapticidad, lo es por su masa; y aunque aquí masa y modelado son modernos, se observan características esenciales de la escultura clásica: presión y empuje. En las entrantes y salientes se establece un recorrido visual transitivo que permite pasar de una a otra forma sin violencia. ¿Qué expresa el resto? Vitullo ha respetado la forma interior del bloque, podríamos decir que es una forma libera-

¹⁵ Pese a la diferencia generacional insistimos en una coincidencia epocal en cuanto a sentir y concebir el arte. Así Jean o Hans Arp (1887–1966) cuando hace referencia al instante de la creación escribe "El mundo del recuerdo y del sueño es el real. Está emparentado con el arte, formado en el límite de la irrealidad terrestre". Arp define su propia realidad que no es otra que la de su "mirada vuelta hacia el interior". ¿No es acaso, la misma necesidad vital, que experimenta Sesostris Vitullo?

1er. Período Clásico 1926–1938	1a. época 1926–1930	Vitullo —que durante mucho tiempo ha admirado a Rodin y por lo tanto se encuentra orientado hacia una escultura figurativa— se radica en París. Estudia con Antoine Bourdelle. En el taller de este maestro inicia su amistad con Pablo Curatella Manes. Integra la escuela de París.
	2a. época 1930–1938	El artista se afirma en su personalidad creadora. Características Figurativo, síntesis y claridad formal. Obras más importantes El ángel, Cabeza de mujer, El gaucho. Exposiciones Salón de los Independientes.
2do. Período Tendencias Cubista Expresionista	3a. época 1939–1945	Es quizás la más difícil puesto que a las dificultades y tensiones inherentes a la pre—guerra suceden las privaciones y angustias de la guerra. Se producen hiatos en su tarea artística que Vitullo soporta mal. Características Primitivismo, eclecticismo, elementos figurativos y simbólicos. Respeto por la naturaleza de los materiales empleados. Vitalismo. Obras más importantes Monumento a Martín Fierro. Poema. Cabezas o Picasso. Exposiciones - Salón de los Independientes. - Museo Rodin. - Galería Jeanne Boucher.
	4a. época 1945–1953	Es la más fecunda. Características Abstracción. Simplificación. Geometrización. Formas contenidas. Vitalismo. Reemplaza el concepto por el símbolo: Arquetipo. Horadación de la masa plástica. Obras más importantes Tótem Liberación; Tótem Cautiverio; Tótem Nahuel Huapí; Tótem Patagonia; Tótem Malambo; Tótem Cóndor; Vía Crucis del gaucho; Piedra tumbal a José Hernández; Monumento al Gral. José de San Martín; Eva Perón— Arquetipo de símbolo. Exposiciones Museo Nacional de Arte Moderno de París (19—XII—1952 a febrero 1953). Obtiene su consagración.

da: como material, de por sí, confiere determinadas posiciones a un plano o manera expresiva que viene con el mismo material.

Vista de frente puede considerársela como una figura plana, no tendría por lo tanto el carácter de una escultura de 360°, sin embargo observada por detrás presenta un ritmo lineal que no es indiferente, dado que vuelven a funcionar las entrantes y salientes, lo que le otorga un ritmo expresivo carente por cierto de monotonía.

Ejemplo típico de escultura concentrada, sus dos características fundamentales masa y palpabilidad nos produce la sensación de que en ella el tiempo se ha detenido. Sensación estática característica del arte griego.

Segundo Período

Sesostris C. Vitullo: **Picasso** (originalmente **Cabezas**); leño gaillac (sic.), talla directa, 1944, (h. 49 cm). París, en el taller del artista.

Consideramos que esta pieza es la que mejor ejemplifica la posición del artista en cuanto a pensamiento y técnica correspondiente a esta época. Es una escultura netamente cubista que muestra la actitud ecléctica del escultor: adopta elementos y supuestos técnicos cuando ellos coinciden con su estética individual, es decir, emplea soluciones propias del cubismo porque éstas convienen a su temática, aquí: perspectiva simultánea y arte negro.

La obra nos ofrece desde distintos ángulos el rostro de un negro. Son tres caras —muy especiales— en las cuales el sentido de fatalidad se traduce en el rictus de la boca. Fatalidad y dolor se conjugan y ma-

terializan en los párpados que parecen caer pesadamente, entrecerrando los ojos. Los rasgos acusados y sensuales contrastan con el sentimiento trágico que parece desprenderse del rostro.

La cristalización de la tensión aproxima a esta talla al esquematismo dramático de la escultura negra.

En síntesis y recapitulando, podemos señalar algunos aspectos que consideramos se dan como constantes en la escultura vitulliana:

1) En su estética confluyen elementos abstractos, figurativos, geométricos y simbólicos.

2) Respeto por la naturaleza de los materiales utilizados.

3) Vitalismo, energía espiritual encerrada en las formas que, al trascenderlas, otorga a sus esculturas permanente vigencia.

4) Cierta eclecticismos al adoptar elementos y supuestos técnicos para la ejecución o desarrollo del tema elegido.

5) Una temática constante. En ella se observan dos vertientes:

a) Nacional con fuerte gravitación de lo telúrico: *leit-motiv* de una poiesis impregnada de intensa nostalgia que lleva al artista a borrar fronteras espacio-temporales y a re-crear, con hondura entrañable, la tierra natal: las formas elementales y sus mitos; el hombre y sus manifestaciones viriles.

b) Se inspira en el arte primitivo, las imágenes parecen mediar entre fuerzas primigenias y sentimientos metafísicos:

Arte tribal africano: **Cabezas** o **Picasso**

Arte precolombino: **Madre Tierra del Monumento a Martín Fierro, Poema, y Eva Perón**. Arquetipo de símbolo.

6) En la imaginería de Vitullo se da como una constante el elemento masculino, la figura femenina casi no aparece, de modo que, **el hombre y su destino** —polarizado en los extremos Vida-Muerte— constituyen una temática trascendente y fecunda. En ella deben señalarse dos aspectos fundamentales:

a) la escultura vitulliana como metáfora plástica de formas vitales,

b) la presencia de una concepción metafísica que nos remite a la formación espiritual y filosófica del artista.

7) Formas autocontenidas: los elementos parecen dibujarse en la superficie antes que segregarse como volúmenes. Excepciones: **Cabezas** o **Picasso** y **Le coq**, entre otras.

8) Reemplaza el concepto por el símbolo. Forma arquetípica.

9) En algunas esculturas de la última época se observa un cambio total en la trayectoria de Vitullo, cuya obra tiende a la abstracción, alude a la naturaleza por analogía. Surge el motivo de la horadación de la masa plástica. El artista inserta su búsqueda en el contexto de la escultura perforada; contrapone de este modo, a la escultura de bloque, formas abiertas, de concepciones más herméticas pero también más vitales.

Catálogo razonado *

Fecha	Título	Material	Dimensiones	Destino actual
1933	1 El ángel	<i>marbre</i> (mármol blanco)	<i>l.</i> 45 cm	Taller del artista. París
1934	2 San Juan Bautista	<i>marbre</i> (mármol blanco)	<i>h.</i> 77 cm	Taller del artista. París
1935-36	3 El Gaucho	<i>bois doré</i> (leño dorado) talla directa	<i>h.</i> 140 cm	Dirección de Cultura de la Municipalidad. La Plata
1938	4 Cabeza de Mujer	<i>marbre</i> (mármol blanco)	<i>h.</i> 33 cm	Dirección de Cultura de la Municipalidad. La Plata
1940 a 1945	5 Monument à Martin Fierro. Poème (Monumento a Martín Fierro. Poema)	<i>marbre</i> (mármol blanco)	<i>Ensemble de cinq pièces</i>	Dirección de Cultura de la Municipalidad. Buenos Aires
	- Gisant. (Figura Yacente. Madre Tierra)	<i>marbre</i> (mármol blanco)	<i>l.</i> 115 cm	Dirección de Cultura de la Municipalidad. Buenos Aires
	- Torse. (Torso)	<i>marbre</i> (mármol blanco)	<i>h.</i> 67 cm	Colección particular Madame Alice Rotschild. París
	- Tête. (Cabeza)	<i>marbre</i> (mármol blanco)	<i>l.</i> 45 cm	Colección particular Pierre Grandville. París
	- Chéval. (Caballo)	<i>marbre</i> (mármol blanco)	<i>h.</i> 53 cm	Dirección de Cultura de la Municipalidad. Buenos Aires
	- Main. (Mano de Dios)	<i>marbre</i> (mármol blanco)	<i>h.</i> 49 cm	Dirección de Cultura de la Municipalidad. Buenos Aires
	6 Main. (Mano de Dios)	<i>bronze</i> (bronce patinado)	<i>h.</i> 49 cm	Taller del artista. París
	7 Mante Religieuse. (Mamboretá)	<i>bois de chêne</i> (roble) talla directa	<i>h.</i> 100 cm	Colección particular. París
	8 Torse. (Torso)	<i>bois Gaillac</i> (sic) (leño Gaillac)	<i>h.</i> 36 cm	Colección particular Sgarbi. Uruguay
	9 Têtes. (Cabezas) o (Picasso)	<i>bois Gaillac</i> (leño Gaillac)	<i>h.</i> 44 cm	Taller del artista. París
1946	10 Luxure. (Lujuria)	<i>pierre</i> (piedra)	<i>h.</i> 50 cm	Colección particular Pierre Vitullo. Taller del artista. París
1947	11 Totem Captivité. (Tótem Cautividad)	<i>bois de chêne</i> (roble)	<i>h.</i> 241 cm	Dirección de Cultura de la Municipalidad. Buenos Aires

1947	12 Totem Libération. (Tótem Liberación)	<i>bois de chêne</i> (roble) talla directa	<i>h.</i> 232 cm	Dirección de Cultura de la Municipalidad. Buenos Aires
1948	13 Déposition. (Descendimiento)	<i>bois de chêne</i> (roble)	<i>h.</i> 105 cm	Taller del artista. París
1948	14 Germinal. (Germinal)	<i>bois de chêne</i> (roble)	<i>h.</i> 115 cm	Taller del artista. París
1948	15 Sphinx pampeana. (Esfinge pampeana)	<i>granit rose</i> (granito rosa)	<i>l.</i> 110 cm	Stedelijk Museum. Amsterdam
1948	16 Chapiteaux. (Capiteles)	<i>bois de chêne</i> (roble)	<i>h.</i> 28 cm	Taller del artista. Pertenece, por legado, a Aldo Vitullo. París
1948	17 Chapiteaux. (Capiteles)	<i>bois de chêne</i> (roble)	<i>h.</i> 26 cm	Colección particular. París
1948	18 Le fleuve Plata. (El río de la Plata)	<i>granit rose</i> (granito rosa)	<i>l.</i> 140 cm	Embajada Argentina. París
1949	19 Totem Nahuel Huapí. (Tótem Nahuel Huapí)	<i>bois de chêne</i> (roble)	<i>h.</i> 268 cm	Colección particular del pintor holandés Geer Van Velde. París
1949	20 Tête. (Cabeza)	<i>bois de chêne</i> (roble)	<i>h.</i> 58 cm	Colección particular. París
1949	21 Christ Mort. (Cristo muerto)	<i>bois de chêne doré</i> (roble dorado)	<i>h.</i> 40 cm	Stedelijk Museum. Amsterdam
1949	22 Tête. (Cabeza)	<i>bois de chêne doré</i> (roble dorado)	<i>h.</i> 40 cm	Taller del artista. París
1949	23 Le condor. (El cóndor)	<i>granit rose et gris</i> (granito rosa y gris)	<i>h.</i> 130 cm	Colección particular Michel Guy. París
1949	24 Mazorquero	<i>bois merisier</i> (leño cerezo silvestre)	<i>h.</i> 55 cm	Colección particular
1949	25 Antonin Artaud	<i>bois ebène</i> (leño ébano)	<i>h.</i> 114 cm	Colección particular Jacques Putman. París
1950	26 Masque. (Máscara)	<i>bois de chêne</i> (roble)	<i>h.</i> 50 cm	Taller del artista. París
1950	27 Masque. (Máscara)	<i>bois de chêne</i> (roble)	<i>h.</i> 47 cm	Taller del artista. París
1950	28 Masque. (Máscara)	<i>bois de chêne</i> (roble)	<i>h.</i> 39 cm	Colección particular. París
1950	29 Homenaje al Conde de Lautreamont	<i>bois exotique</i> (leño exótico) talla directa		Colección particular Ignacio Pirovano. Buenos Aires

1950	30 Christ roi. (Cristo rey)	<i>bois exotique</i> (leño exótico) talla directa	<i>h.</i> 167 cm	Colección particular Ignacio Pirovano. Buenos Aires
1951	31 Dormeur. (Durmiente)	<i>granit gris</i> (granito gris)	<i>h.</i> 45 cm	Colección particular Ignacio Pirovano. Buenos Aires
1951	32 Totem Patagonia. (Tótem Patagonia)	<i>bois de chêne</i> (roble)	<i>h.</i> 230 cm	Embajada Argentina. París
1951	33 Bagual	<i>bois palissandre</i> <i>de Madagascar.</i> (leño palisandro)	<i>l.</i> 120 cm	Colección particular Jacques Putman. París
1951	34 Le coq. (El gallo)	<i>bois poirier</i> (leño peral)	<i>h.</i> 110 cm	Colección particular Jacques Putman. París
1951	35 Le cacique. (El cacique)	<i>bois buis</i> (leño boj)	<i>h.</i> 50 cm	Colección particular M. Rosen. París
1951	36 Le Boeuf. (El buey)	<i>granit rose brun</i> (granito castaño rosado)	<i>h.</i> 140 cm	Taller del artista. París
1951	37 Gauchon au cep. (Gauchon en el cepo)	<i>granit gris</i> (granito gris)	<i>l.</i> 100 cm	Reservado para Argentina. (Marie Ave Vitullo). París
1951	38 Le joug. (El yugo)	<i>bois buis</i> (leño boj)	<i>l.</i> 84 cm	Colección particular Jacques Putman. París
1951	39 Les mains du Sculpteur. (Las manos del escultor)	<i>granit gris</i> (granito gris)	<i>l.</i> 180 cm	Taller del artista. París
1951	40 Têtes. Condors	<i>granit gris</i> (granito gris)	<i>l.</i> 40 cm	Colección particular Michel Guy. París
1951	41 Cholla	<i>bois poirier</i> (leño peral)	<i>h.</i> 75 cm	Colección particular Pierre Vitullo. París
1951	42 Le soleil. (El sol)	<i>granit gris</i> (granito gris)	<i>l.</i> 80 cm	Colección particular Alice Rotschild. París
1951	43 Chemin du croix du Gauchon. (Vía Crucis del Gauchon)	<i>bois</i> (leño)	<i>Ensemble de</i> <i>neuf pieces.</i> (Nueve piezas)	Reservado para Argentina (Marie Ave de Vitullo). Esta aseveración la realiza <i>Madame</i> Vitullo en la primera entrevista. En conversaciones posteriores manifiesta no recordar el destino ulterior de esta obra. Finalmente, Pierre Vitullo, en el taller de la <i>rue Gentilly</i> , nos habla del origen de ese <i>ensemble</i> , cómo el escultor realizó los grabados en las tapas de madera y al hacer referencia a la suerte corrida dice que ellos dan por desaparecido el grupo escultórico. Sólo conservan la talla que cierra el ciclo del <i>Vía Crucis del Gauchon</i> : "Selva y Soledad" (<i>Forêt et Solitude</i>). Confiamos, que Pierre Vitullo, en breve
	- La mort. (La muerte)	<i>bois ebène</i> (leño ébano)	<i>h.</i> 48 cm	
	- Chants et Arpèges. (Cantos y Arpeggios)	<i>bois blanc</i> (leño blanco)	<i>h.</i> 22 cm	
	- Réveries. (Ensueños)	<i>bois blanc</i> (leño blanco)	<i>h.</i> 22 cm	
	- Angoisse et Persécution. (Angustia y Persecución)	<i>bois blanc</i> (leño blanco)	<i>h.</i> 18 cm	

		- Superstition. (Superstición)	<i>bois blanc</i> (leño blanco)	<i>h.</i> 18 cm	tiempo, pueda consignarnos su destino actual.
		- Querelles et Disputes. (Querellas y Disputas)	<i>bois blanc</i> (leño blanco)	<i>h.</i> 22 cm	
		- Ruse et Veille. (Matrero y Vigilia)	<i>bois blanc</i> (leño blanco)	<i>h.</i> 18 cm	
		- Amour. (Amor)	<i>bois blanc</i> (leño blanco)	<i>h.</i> 18 cm	
		- Forêt et Solitude. (Selva y Soledad)	<i>bois blanc</i> (leño blanco)	<i>h.</i> 18 cm	
1952 (iniciada en 1950)	44	Pierre Tombale au poète. José Hernández. (Piedra tumbal al poeta. José Hernández)	<i>granit noir de Suède</i> (granito negro de Suecia)	<i>l.</i> 130 cm	Taller del artista. París
1952	47	Totem Malambo	<i>bois chêne</i> (roble)	<i>h.</i> 180 cm	Colección particular Federico Vogelius. Buenos Aires
1952	48	Totem Condor	<i>bois chêne</i> (roble)	<i>h.</i> 182 cm	Museo Nacional de Arte Moderno. París
1952	49	Cœur des Gauchos (Corazón de gauchos)	<i>granit gris</i> (granito gris)	<i>l.</i> 80 cm	Jardín Casa Argentina. París
1952	50	Monument au Général José de San Martín, Libérateur de l'Amérique du Sud (Monumento al General José de San Martín, Libertador de América del Sud)	<i>granit gris</i> (granito gris)	<i>l.</i> 130 cm	Expuesto en el jardín de la Casa Argentina (Según Pierre Vitullo adquirido por la Embajada Argentina. París
1952	51	Eva Perón. Archétype de Symbole (Eva Perón. Arquetipo de Símbolo)	<i>pierre du Gard</i> (piedra del Gard)	<i>h.</i> 112 cm	En depósito en el subsuelo de la Embajada Argentina. París

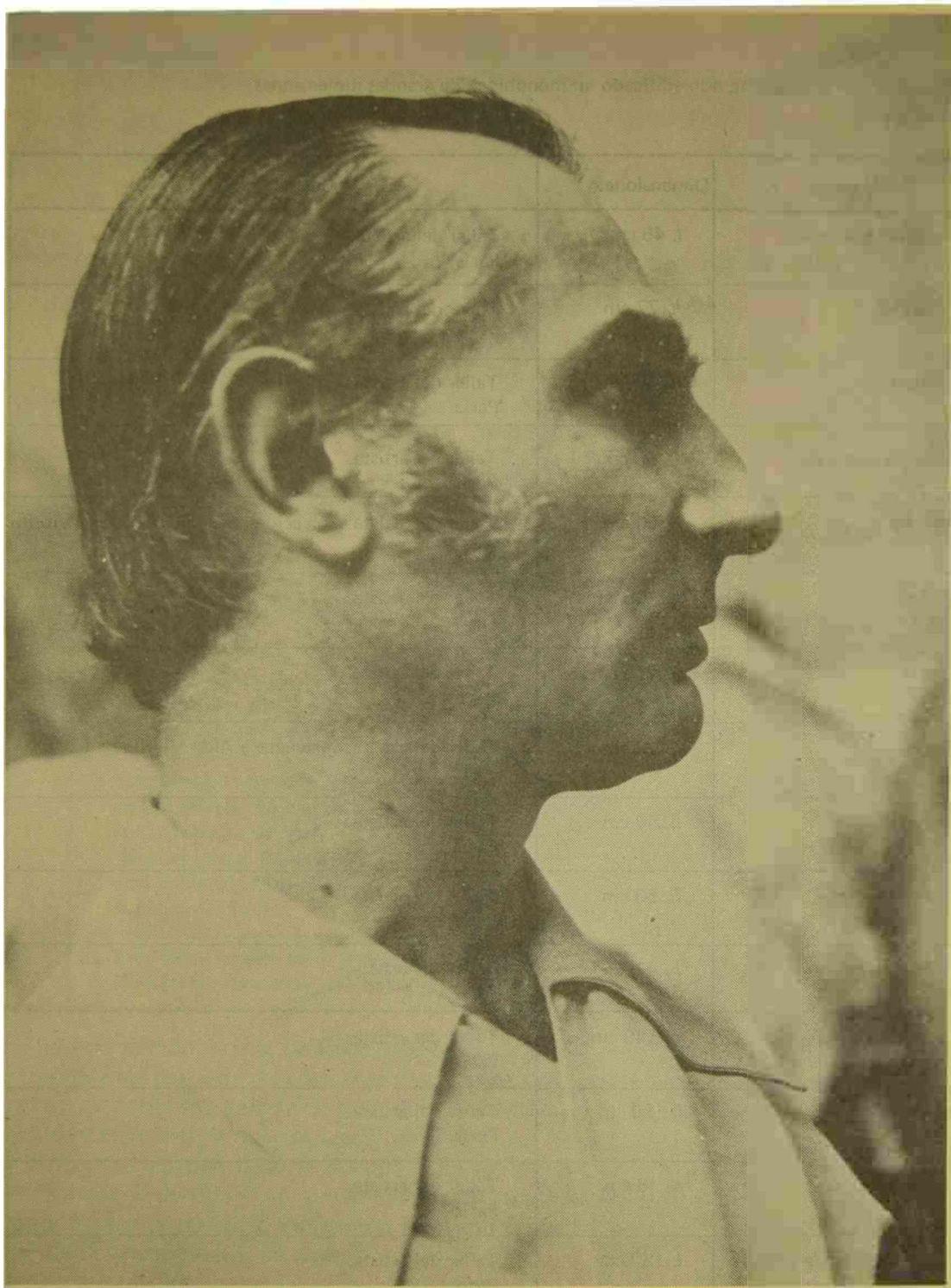
* La elaboración de este catálogo, que no es definitiva, se basa fundamentalmente en los testimonios de Marie Ave Vitullo. Los datos transcritos han sido debidamente verificados, pero aún resta mucho por hacer: nuevas confrontaciones de fuentes orales, revisión y cotejo de artículos, fechas de periódicos y revistas, además del estudio y análisis de técnicas empleadas por el artista. Todo esto constituye el núcleo de nuestra actual tarea y será el tema de la segunda parte de este estudio. Asimismo, está sujeto a modificaciones. Por ventas que pueden haberse efectuado en los últimos tiempos o porque, como en el caso de la Colección del Dr. Ignacio Pirovano, se desconoce el destino final que se darán a las esculturas de Vitullo, ya que no hay nada definido con respecto a ellas: es posible que pasen a formar parte de la **Fundación Pirovano** o que, donadas por los herederos, enriquezcan el patrimonio artístico nacional de algunos de nuestros Museos de Arte.

Ncta. Para indicar las dimensiones de las esculturas se mantienen las iniciales de los vocablos franceses: *l.* de *large* (ancho) y *h.* de *haute* (alto o altura).

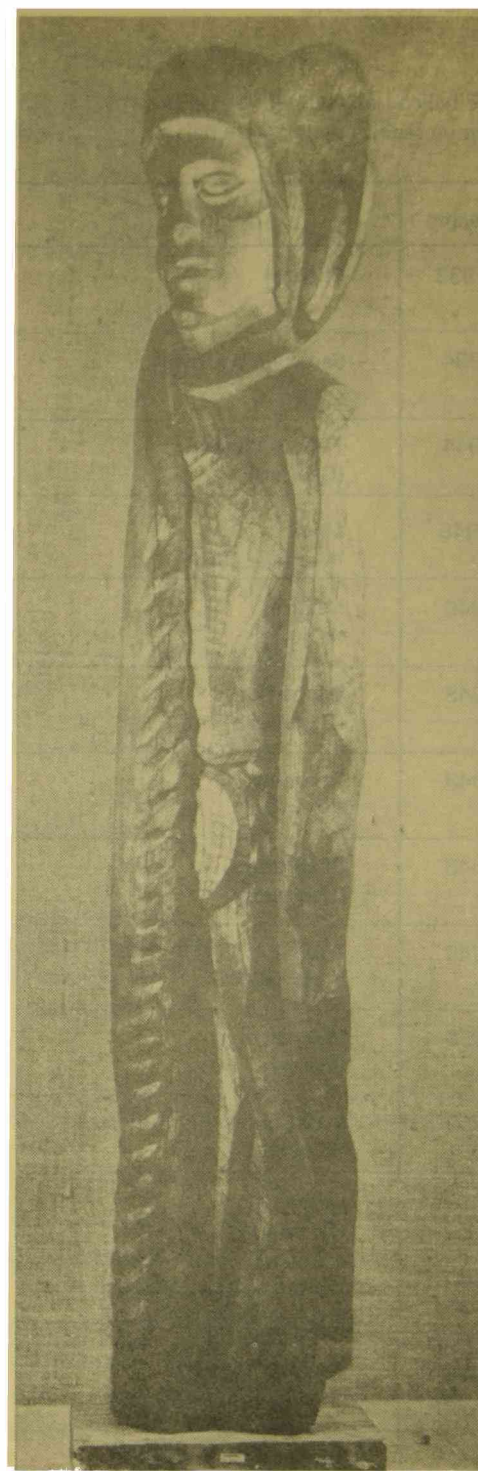
Taller del artista

Se hallaba ubicado en la *rue Gentilly num. 9 Ville Montrouge*. En ese lugar ha sido edificado un monoblock de grandes dimensiones. En un recinto de la planta baja se encuentra el taller-depósito.

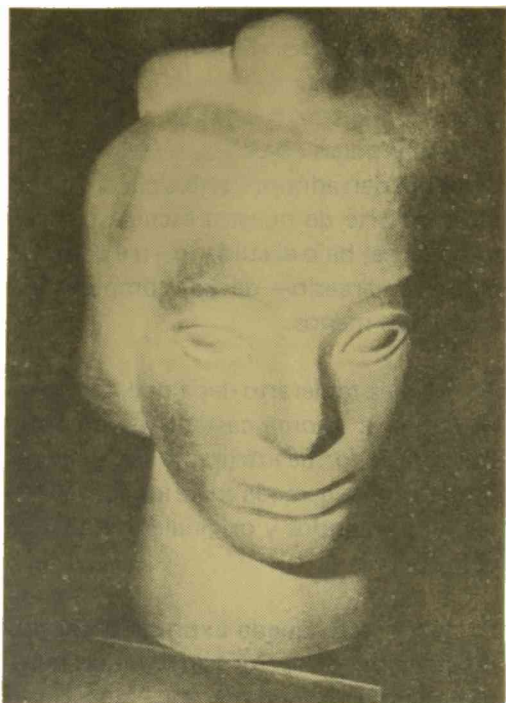
Fecha	Título	Material	Dimensiones	Destino actual
1933	El ángel	mármol blanco	l. 45 cm	Taller del artista. París
1934	San Juan Bautista	mármol	h. 77 cm	Taller del artista. París
1944	Têtes o Picasso. (Cabezas)	piedra	h. 40 cm	Taller del artista. París
1945	Main. (Mano de Dios)	bronce patinado	h. 49 cm	Taller del artista. París
1946	Luxure. (Lujuria)	piedra	h. 50 cm	Taller del artista. Colección particular de Pierre Vitullo París
1948	Déposition. (Descendimiento)	leño roble	h. 105 cm	Taller del artista. París
1948	Germinal. (Germinal)	roble	h. 115 cm	Taller del artista. París
1948	Chapiteaux. (Capiteles)	roble	h. 28 cm	Taller del artista. Pertenece a Aldo Vitullo. París
1949	Tête. (Cabeza)	roble dorado	h. 40 cm	Taller del artista. París
1950	Masque. (Máscara)	roble	h. 50 cm	Taller del artista. París
1950	Masque. (Máscara)	roble	h. 47 cm	Taller del artista. París
1951	Le boeuf. (El buey)	granito gris castaño rosado	h. 140 cm	Taller del artista. París
1951	Les mains du sculpteur. (Las manos del escultor)	granito gris	l. 180 cm	Taller del artista. París
1951	Forêt et Solitude. (Selva y Soledad)	leño blanco	h. 18 cm	Taller del artista. París
1951	Pierre tombale au poète José Hernández. (Piedra tumbal al poeta José Hernández)	granito negro de Suecia	l. 130 cm	Taller del artista. París



Sesostri César Vitullo (1899–1953). Fotografía tomada por Olendorf, París, 1950.

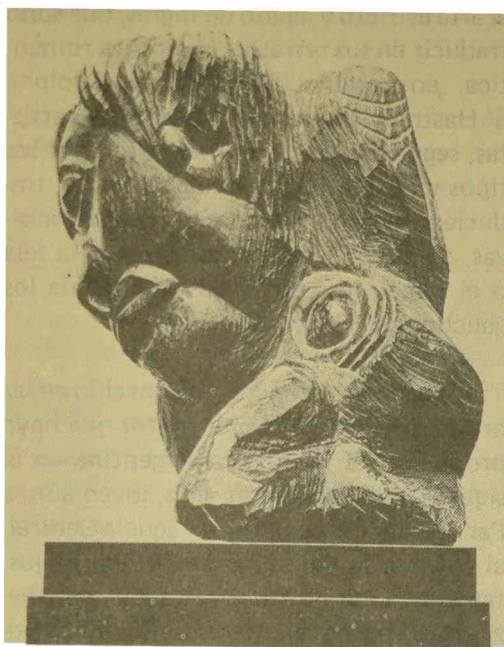
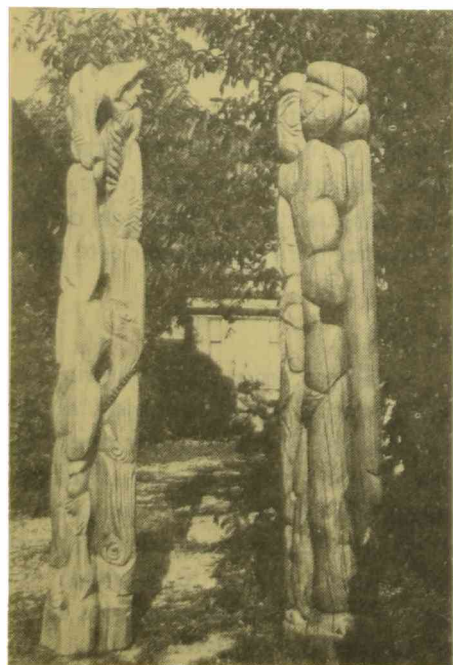


El Gaucho — A Gardel. Madera dorada. 1935–36. Dirección de Cultura de la Municipalidad de La Plata.

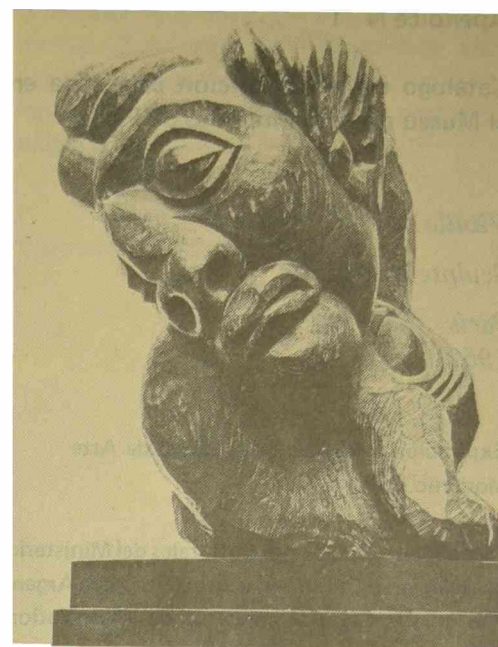


Cabeza de Mujer. Mármol Blanco. 1938. Dirección de Cultura de la Municipalidad de La Plata.

Tótem Liberación. Roble. 1947. **Tótem Cautividad.** Roble. 1947. Buenos Aires. Dirección de Cultura de la Municipalidad (foto Olendorf).



Cabezas o Picasso. Leño Gaillac (sic). 1944. París, en el taller del artista (foto Olendorf).



Cabezas o Picasso. Leño Gaillac (sic). 1944. París, en el taller del artista (foto Olendorf).



Piedra tumbal a José Hernández. Granito negro de Suecia. 1952, París, en el taller del artista (foto Olendorf).



Eva Perón. Arquetipo de símbolo. Piedra del Gard 1952. París, Embajada Argentina (foto Olendorf).

Apéndice N° 1

Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno de París.

Vitullo

Sculpteur Argentin

París

1952

Exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno de París.

Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y de la Embajada Argentina en París con el concurso de l'Association Française d'Action Artistique

Introducción de Bernard Dorival

Ignacio Pirovano

Se lo compara a Rodin por la pujanza y vitalidad que imprimía a su obra.

*

*

Introducción

En francés por Bernardo Dorival; a continuación traducción del texto.

Las relaciones artísticas entre Francia y la República Argentina son tan antiguas como la misma República Argentina.

Sin remontarnos a Jean—Phillippe Goulu, davidiano expulsado sin duda de Francia por los desastres de 1815 y refugiado en la Argentina, donde pintó la generación heroica de los “libertadores”, encontramos en los albores de la joven República a Pellegrini, un saboyardo de Chambéry, antiguo alumno de nuestra Escuela Politécnica, que llevó a Buenos Aires

el arte estricto y agudo de Ingres, que supo traducir en sus retratos, la pintura romántica, en cambio, llegaba con Adolphe d’ Hastrel y Monvoisin, los primeros artistas, según creo, que se interesaron por los tipos y costumbres del nuevo pueblo, traduciendo con pinceladas precisas e incisivas, de rasgos tenues y libres, sobre la tela o el papel, los usos y costumbres de los gauchos de 1830.

De origen francés, pero nacido en las orillas del Plata, el mejor pintor que haya producido la República Argentina en el siglo XIX, Pueyrredón vino, joven aún, a París, donde frecuentó la Escuela Central; al volver a su patria descubrió, gracias justamente a esa estadía en Francia, la belleza de la Pampa, el interés de sus tipos populares, y la intención psicológica de sus contemporáneos, los “constructores” de la grandeza argentina, objeto de su talento de paisajista, pintor de costumbres y retratista. Más tarde, al entrar en la segunda mitad del siglo XIX, con la densificación y la rapidez de los medios de comunicación, el intercambio de artistas se hizo más intenso. Se le encomienda a Rodin en 1894 el monumento al Presidente Sarmiento, y mientras que pintores, escultores, arquitectos franceses se dirigen numerosos rumbo al país hospitalario, por temporadas más o menos largas que en algunos casos se traducen en instalaciones definitivas; escultores, arquitectos, pintores argentinos de Buenos Aires llegan a París para nutrirse en la misma fuente del *art vivant*, buscando el alimento espiritual que utilizarán después al volver a su patria.

Posiblemente ninguna ciudad del mundo presenta tanto como Buenos Aires, esos hermosos barrios aristocráticos que recuerdan los de l’ Etoile o los de la Plaine Monceau. Hay pocas ciudades que posean por ejemplo, tantas obras de Bourdelle,

que logró justamente superarse al ejecutar su trascendental monumento al General Alvear.

Hay pocas ciudades, asimismo, donde se puedan admirar tantos cuadros y objetos de arte de nuestra escuela francesa y moderna, bajo el cuidado —me complace en remarcarlo— de tan comprensibles y amables manos.

No es temerario decir que, tanto quizá como el idioma castellano, la cultura francesa es forma integrante de la “argentinidad” amalgamada entre los componentes más fecundos y originales de su tradición.

Con esto queda expresado con que satisfacción, en reciprocidad de las múltiples manifestaciones de arte francés organizada en la República Argentina “Cinco siglos de Historia a través del Arte de Francia”, “Exposición de Manet a nuestros días”, “Exposición de tapicería”, etc., Francia presenta en el Museo Nacional de Arte Moderno la obra del escultor argentino Vitullo.

Piedras nativas, tótems, indígenas, es al fundir en el crisol de su personalidad las enseñanzas americanas con los escultores de Vanguardia de la Escuela de París, que Vitullo logra concretizar este arte suyo.

Sentido y amor de la materia, de las bellas materias sensibles al ojo y al tacto, pero rebeldes al cincel y que no se dejan tallar sino por manos expertas; instinto y voluntad de formas coherentes que hacen “block” y de las que trasciende una impresión de fuerza segura de sí misma; es así como en pocas palabras podemos caracterizar la escultura de Vitullo.

Pero si las palabras fuesen suficientes para definir el espíritu del artista nos sabrán en cambio describir los diversos aspectos de su obra, esbeltos o macizos, apasionados o austeros, abstractos o figurativos, siempre fecundos, siempre generosos.

¿Por qué, entonces, tentar lo imposible? . . . Más vale, al callar, cederles la palabra.

Bernardo Dorival

Vitullo

El artista, al exhibir sus obras, cumple también con ello su destino de creador. Porque el Arte es comunicativo, ya que al realizarse, logra los encuentros que en la oscura búsqueda percibiera.

Sesostris Vitullo responde como ninguno a la extraña paradoja de llegar a lo universal por un auténtico sentir nacional. Las lejanas orillas de la Patria parecen seguir los contornos de sus tallas vigorosas y sin perder la brújula de la unidad, el equilibrio y la armonía que dirigen toda su obra conquista el "tiempo espacial", ese grande y definitivo anhelo.

Cuando un artista se expresa de esta manera es inútil retórica presentarlo con palabras.

El granito rojo de Bretaña, el mármol de Carrara, el roble y el palisandro hablarán por él. Esos materiales de la antigua Europa con que Vitullo realiza su imagen de América, descubrirán las misteriosas corrientes comunicantes que acercan a los hombres. ¡Cuánta extraña coincidencia, secretas analogías y comunes transformaciones! . . .

La pupila intacta de América recibe la antigua luz y la devuelve en deslumbrado alumbramiento.

Es con la grave alegría de los amistosos intercambios que Argentina agradece a Francia la presentación, bajo la tutela luminosa y cordial del Museo Nacional de Arte Moderno, de este escultor que honra al país.

Porque Vitullo honra a la Argentina con un sentido vital. Su obra ha demostrado que, aún lejos de ella, ha sabido seguir

su realidad más viva, sus vibraciones más hondas. A su gesto de hijo pródigo, sólo el gesto lo redime mil veces al fijar con fervor en la piedra y la madera la presencia recia de la Patria.

Y quien así mantiene las esencias será siempre el artista más puro.

Ignacio Pirovano

1° -	Mante Religieuse <i>Bois - chêne</i>	<i>h.</i> 1.00 m	<i>a.</i> 1944
2° -	Torse <i>Bois - Gaillac</i>	<i>h.</i> 0.36 m	<i>a.</i> 1944
3° -	Têtes <i>Bois - Gaillac</i>	<i>h.</i> 0.40 m	<i>a.</i> 1944
4° -	Monument à Martin Fierro. Poème <i>La cathédrale de l'esprit d'Argentine. J'ai groupé sur un plan en forme de fer à cheval cinq futs in colonne épousant les formes de l'attirail des "gauchos"; ils porteront les images ethniques d'une pampa austère dans la contrainte et sereine dans la grandeur.</i>		
-	Gisant <i>Marbre</i>	<i>l.</i> 1.15 m	<i>a.</i> 1940-45
-	Torse <i>Marbre</i>	<i>h.</i> 0.67 m	
-	Tête <i>Marbre</i>	<i>l.</i> 0.45 m	
-	Chéval <i>Marbre</i>	<i>h.</i> 0.53 m	
-	Main <i>Marbre</i>	<i>h.</i> 0.49 m	<i>a.</i> 1940-45
5° -	Luxure <i>Pierre</i>	<i>h.</i> 0.50 m	<i>a.</i> 1946
6° -	Totem Captivité <i>L'esprit du fût pointe vers le ciel le cri d'étranglement des formes où bêtes et hommes perdent leur univers.</i>		
	<i>Bois - chêne</i>	<i>h.</i> 2.41 m	<i>a.</i> 1947
7° -	Totem Libération <i>Passage interposé des formes réelles et mécaniques dans la chute et le sang.</i>		
	<i>Bois - chêne</i>	<i>h.</i> 2.32 m	<i>a.</i> 1947
8° -	Déposition <i>Bois - chêne</i>	<i>h.</i> 1.05 m	<i>a.</i> 1948
9° -	Germinal <i>Bois - chêne</i>	<i>h.</i> 1.15 m	<i>a.</i> 1948

10° - Sphinx pampeana		
<i>L'immense horizontal où le paysage ne trouve point la verticale pour vivre.</i>		
Granit rose	h. 1.10 m	a. 1948
11° - Chapiteaux		
Bois - chêne	h. 0.28 m	a. 1948
12° - Chapiteaux		
Bois - chêne	h. 0.26 m	a. 1948
13° - Le fleuve Plata		
<i>Notre Fleuve fuyant dans l'horizontal pour recontrer l'océan.</i>		
Granit rose	l. 1.40	a.-1948
14° - Totem Nahuel - Huapi		
<i>Tout en vertical dans cette region lacustre où le paysage de végétation minérale tourne dans l'ellipse.</i>		
Bois - chêne	h. 2.68 m	a. 1949
15° - Tête		
Bois - chêne	h. 0.58 m	a. 1949
16° - Christ - Mort		
Bois - chêne doré	h. 0.40 m	a. 1949
17° - Tête		
Bois - chêne doré	h. 0.40 m	a. 1949
18° - Le condor		
<i>L'oiseau - roi d'Argentine</i>		
Granit rose et gris	h. 1.30 m	a. 1949
19° - Mazorquero		
Bois - Merisier	h. 0.55 m	a. 1949
20° - Antonin Artaud		
<i>Pénètre du suc de la terre, joue sa destinée d'homme traqué dans les étoiles.</i>		
Bois - Ebène	h. 1.14 m	a. 1949
21° - Masque		
Bois - chêne	h. 0.50 m	a. 1950
22° - Masque		
Bois - chêne	h. 0.47 m	a. 1950

23° - Masque <i>Bois - chêne</i>	<i>h. 0.39 m</i>	<i>a. 1950</i>
24° - Christ roi <i>Bois Exotique</i>	<i>h. 1.67 m</i>	<i>a. 1950</i>
25° - Dormeur <i>Granit gris</i>	<i>h. 0.45 m</i>	<i>a. 1950</i>
26° - Totem Patagonia <i>Ramassé en puissance pour éprouver le vent et le froid en formes ancestrales.</i> <i>Bois - chêne</i>	<i>h. 2.30 m</i>	<i>a. 1951</i>
27° - Bagual <i>Interprétation de l'élan frénétique du cheval qui s'épouve a la défense dans un état primordial de nature neuve.</i> <i>Bois Palissandre de Madagascar</i>	<i>h. 1.20 m</i>	<i>a. 1951</i>
28° - Le coq <i>Bois Poirier</i>	<i>h. 1.10 m</i>	<i>a. 1951</i>
29° - Le cacique <i>Bois Buis</i>	<i>h. 0.50 m</i>	<i>a. 1951</i>
30° - Le Boeuf <i>Granit rose brun</i>	<i>h. 1.40 m</i>	<i>a. 1951</i>
31° - Gauche au cep <i>Déploiement de mouvement dans la stabilité de contrainte du sujet.</i> <i>Granit gris</i>	<i>l. 1 m</i>	<i>a. 1951</i>
32° - Le joug <i>Bois Buis</i>	<i>l. 0.84 m</i>	<i>a. 1951</i>
33° - Les mains du Sculpteur <i>Granit gris</i>	<i>l. 1.80 m</i>	<i>a. 1951</i>
34° - Têtes Condors <i>Granit gris</i>	<i>l. 0.40 m</i>	<i>a. 1951</i>
35° - Chola <i>Bois Poirier</i>	<i>h. 0.75 m</i>	<i>a. 1951</i>
36° - Le soleil <i>Granit gris</i>	<i>l. 0.80 m</i>	<i>a. 1951</i>

37° - Chemin de Croix du gaúcho
Ensemble de neuf pièces en bois.

- La mort <i>Bois Ebène</i>	<i>h. 0.48 m</i>	<i>a. 1951</i>
- Chants et Arpèges <i>Bois blanc</i>	<i>h. 0.22 m</i>	<i>a. 1951</i>
- Réveries <i>Bois blanc</i>	<i>h. 0.22 m</i>	<i>a. 1951</i>
- Angoisse et Persécution <i>Bois blanc</i>	<i>h. 0.18 m</i>	<i>a. 1951</i>
- Superstition <i>Bois blanc</i>	<i>h. 0.18 m</i>	<i>a. 1951</i>
- Querelles et Disputes <i>Bois blanc</i>	<i>h. 0.22 m</i>	<i>a. 1951</i>
- Ruse et Veille <i>Bois blanc</i>	<i>h. 0.18 m</i>	<i>a. 1951</i>
- Amour <i>Bois blanc</i>	<i>h. 0.18 m</i>	<i>a. 1951</i>
- Forêt et Solitude <i>Bois blanc</i>	<i>h. 0.18 m</i>	<i>a. 1951</i>

38° - Pierre Tombale au poète José Hernández
Au poète, au barde des hommes libres qui repose parmi ses "cacharpas" et parmi pampa et ciel.
Granit noir de Suède

l. 1.30 m *a. 1950-52*

39° - Figure
Bois Poirier

h. 0.72 m *a. 1952*

40° - La lune
Granit gris

l. 0.80 m *a. 1952*

41° - Totem Malambo
La violence des encages qui représente cette danse "gaúcha".
Bois - chêne

h. 1.88 m *a. 1952*

42° - Totem Condor
Bois - chêne

h. 1.82 m *a. 1952*

43° -	Coeur des gauchos	<i>L'homme et l'ouïe dans la mêlée obscure et primordiale.</i>		
	Granit gris		h. 0.80 m	a. 1952
44° -	Monument au Général José de San Martín, Libérateur de l'Amérique du Sud	<i>La forme portée est le signe plastique de cet ensemble.</i>		
		<i>L'homme - condor qui porte le poids inassouvi de libération.</i>		
	Granit gris bleu		l. 1.30 m	a. 1950-52
45° -	Eva Perón	<i>Archétype de Symbole à Eva Perón, Archétype de Symbole, l'Argentine, le Justicialisme, Souveraineté Politique, Indépendance Economique, Justice Sociale.</i>		
	Pierre du gard		h. 1.22 m	a. 1952

Illustrations

1-	Mante religieuse
4-	Monument à Martin Fierro - Poème Torse (détail)
6-	Totem Captivité
7-	Totem Libération
24-	Crist roi
25-	Dormeur
27-	Bagual
44-	Monument au Général José de San Martín, Libérateur de l'Amérique du Sud.

*
Catálogo impreso por Guillermo Kraft Ltda. Buenos Aires (11-XII-52)

Fotografías ejecutadas por Ivonne Chevalier, 117 B. Jourdan, París, XIVE.
*
Afiche diagramado por Maldonado Hlito e impreso por Guillermo Kraft
Ltda. Buenos Aires.
*

Exposiciones

1934 a 1945	Exposiciones en el Salón de los Independientes
1944	Exposición Museo Rodin
1945	Exposición Galería Jeanne Boucher
1952	Exposición Museo Nacional de Arte Moderno - Consagración
1954	Muestra retrospectiva Galería Verneuil. Exposición - homenaje (Presentación de Jean Cassou)
1961	Exposición Salón de Mayo. (Presentación Jacques Putman)
1963	Stedelyk Museum Amsterdam. (Presentación Jacques Putman)
1963	El Museo de Bellas Artes de La Plata expone dos obras de Vitullo: El Gaucho y Cabeza de Mujer (1a. Exposición en nuestro país)
1966	Exposición Vitullo -Escultor Argentino. Inauguración de la Casa Argentina en París. (Presentación Jacques Putman)
1969	Dirección de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires: expone cinco obras de Vitullo en el vestíbulo del Teatro General San Martín de Buenos Aires
1969	Vitullo -Sala Especial Homenaje Argentina. X Bienal - San Pablo - Brasil

Bibliografía general

Azeves, Angel Héctor. **La elaboración literaria del Martín Fierro**. La Plata, Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1960.

Bordelois, Ivonne. **Genio y figura de Ricardo Güiraldes**. Buenos Aires, EUDEBA, 1966, (Biblioteca de América. Colección Genio y Figura).

Ferro, Hellen. **Antología comentada de la poesía hispanoamericana. Tendencias. Temas. Evolución**. New York. Las Américas Publishing Company, 1965.

Ghiano, Juan Carlos. **Análisis de la "Silvas americanas" de Bello**. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Nessi, Angel Osvaldo. "El arte argentino". En: **Revista de la Universidad**. num. 21-22. La Plata, 1968.

Read, Herbert. **La escultura moderna**. México. Buenos Aires, Hermes, 1964.

González, Alberto Rex. **Arte precolombino de la Argentina. Introducción a su historia cultural**. Buenos Aires, F. Valero, 1980.

Rodríguez, Ernesto B. "Del superrealismo a la abstracción". En: **Ciento cincuenta años de arte argentino**. Buenos Aires, Dirección General de Cultura. Museo Nacional de Bellas Artes, 1960.

Rojas, Ricardo. **Eurindia. Ensayo sobre las culturas americanas**. Buenos Aires, Losada, 1951.

Bibliografía especial

Dada la ausencia de una bibliografía especializada, debí trabajar con el valioso testimonio de:

Dr. Juan Carlos Ghiano

Dr. Ignacio Pirovano

Dr. Angel Osvaldo Nessi

Madame Marie Ave de Vitullo

Monsieur Pierre Vitullo

Srta. Silvia Supervielle — Funcionaria de la Casa Argentina en París.

Dr. Horacio Homero Rossotti

A todos ellos mi profundo agradecimiento.

Catálogos consultados

Museo Nacional de Arte Moderno de París (19/XII/1952 — febrero de 1953)

Stedelyk Museum — Amsterdam (1 mrt — 1 apr. 63)

Exposición Vitullo-Escultor Argentino. Inauguración de la Casa Argentina (París, 25 de mayo de 1966)

Vitullo — Sala Especial Homenaje — Argentina. X Bienal de San Pablo (1969)

Síntesis cronológica de la vida y obra de Sesostris César Vitullo (1899-1953)

1899

6 de septiembre. Sesostris César Vitullo nace en Buenos Aires, en el seno de un hogar de inmigrantes italianos. Es el primogénito de catorce hijos.

¿1907-1912?

Cursa sus estudios primarios.

1912

Antoine Bourdelle inicia sus bocetos para la realización del Monumento ecuestre al General Alvear, que se inaugura en Buenos Aires en 1925. Considerada como la más grande empresa del artista, su ejecución le demanda, aproximadamente, una década. Cuatro figuras simbólicas: **La Fuerza, La Victoria, La Libertad y La Elocuencia**, traducen en una auténtica solidez plástica, la capacidad artística de Antoine Bourdelle en la plenitud de su madurez.

1913

Leopoldo Lugones pronuncia en el teatro Odeón, sus célebres conferencias que incluirá posteriormente en **El Payador**.

Las ideas fundamentales que vertebran sus disertaciones descansan en una nueva valoración del gaucho, de su estirpe y de su valor. La exaltación de lo nacional marca un hito en la crítica literaria argentina y significa el punto de partida para una revaloración del **Martín Fierro**, que pasa a convertirse en la obra arquetípica de nuestra nacionalidad.

1913

En esta época debe ubicarse el despertar de la vocación artística de Sesostris César Vitullo. Según manifiesta en su autobiografía —de la que sólo conoce-

mos algunos fragmentos— ya “adolescente frecuentaba los talleres de los arquitectos, escultores, carpinteros y cerrajeros, venidos a la Argentina para construir casas al estilo francés (...) a través de ellos me enteré del gran tema del arte, de la vida de los *ateliers* de París y de sus opiniones sobre los escultores Rude, Carpeaux y Rodin”.

¿1915?

Inicia sus estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes de la calle Alsina de la ciudad de Buenos Aires.

Frecuenta el Pabellón de Bellas Artes ubicado en la Plaza San Martín. Por Ignacio Pirovano conocemos estos datos, quien además señala que en el citado Pabellón se alojaba el Museo y se realizaban los Salones Anuales de Primavera.

De esta época data la admiración entrañable que Vitullo siente por Rodin:

“La figura de Rodin se erguía ante nosotros como la revelación más auténtica del siglo”.

1917

17 de noviembre. Auguste Rodin expira en Mendou a la edad de setenta y siete años.

El Monumento al Presidente Sarmiento —1895— erigido en la intersección de la Avenida Libertador y Sarmiento, responde a la concepción clásica rodiniana: la efigie del Presidente, fundida en bronce, descansa sobre una base de piedra o zócalo en el que Apolo aparece victorioso sobre la serpiente Pitón. Este monumento conjuntamente con **El Pensador** serán las obras que deslumbren la adolescencia de Vitullo y lo despierten vocacionalmente.

1922

Vitullo comienza a pensar, cada vez con mayor frecuencia, en continuar sus

estudios en París. El artista recuerda esos años de este modo:

“Quería tallar, quería esculpir la materia pero me era imposible encontrar el lugar o el rincón donde realizarlo”.

Si bien cifra todas sus esperanzas en viajar a Francia —anhelo natural e inevitable propio de la generación a la cual pertenece— transcurrirán varios años hasta que pueda concretar su deseo.

1925

Se inaugura en Buenos Aires el Monumento ecuestre al General Alvear. El mismo se halla emplazado en el cruce de las Avenidas Libertador y Alvear. Vitullo ya instalado meses después en París y con su mente aún llena de las imágenes del excepcional grupo escultórico, recuerda que aquéllas “despistaban en parte a todos los hombres que habían consagrado a Auguste Rodin un lugar único en su corazón”.

1925

1° de octubre. Vitullo llega a Francia. Su meta es la ciudad de París, donde piensa, y así lo hace, continuar con sus estudios iniciados en Buenos Aires.

Antoine Bourdelle lo conquista: “de inmediato constaté que nuestro desconsuelo se debía al amor que uno tiene por la rutina”.

1925

Se establece en Montparnasse y comienza su aprendizaje en el taller de Bourdelle; allí estrecha amistad con otro joven argentino que también siente la misma vocación; me refiero a Pablo Curatella Manes, pero mientras éste goza de una situación desahogada y realiza sus estudios becado por el gobierno argentino, Vitullo lucha para poder vivir y estudiar.

1926

Integra el grupo de escultores de la Escuela de París y frecuenta el Taller de

los Artesanos Artistas de la Cofradía de los Talladores de Piedra, antigua institución cuyo origen se remonta a la Edad Media.

1927

Sesostris César conoce a Marie Ave, con quien contrae matrimonio poco tiempo después. La joven es madre de un niño de corta edad de nombre Pierre. Vitullo lo adopta como hijo y le da su apellido.

1928

Breve viaje a España, lo realiza en compañía de Marie Ave y Pierre Vitullo. Es esta época, quizá, la más serena y feliz en la vida de Sesostris.

De regreso de España se instalan nuevamente en Montparnasse, en un departamento más cómodo y que, por su cercanía, permite a Sesostris hacerse asiduo concurrente de un café donde actúan músicos argentinos que han formado una orquesta típica que ejecuta los tangos más populares, aquéllos que el artista escuchara tantas veces en su Buenos Aires natal y que ahora adquieren una dimensión distinta. Quizá sea éste el primer indicio de un sentimiento —la nostalgia— que comienza a invadirlo lentamente y no ha de abandonarlo jamás.

1929

Henry Moore esculpe su **Figura reclinada** en piedra Hornton. Continúa así el tema iniciado en 1926 de la **figura reclinada**, serie de variaciones que pone de manifiesto la potencialidad mágica y simbólica encerradas en este motivo. Moore encontrará en él la veta más trascendente y fecunda de su escultura.

Según Herbert Read éste es el momento del Arte Moderno en el que el símbolo reemplaza al concepto dando lugar a una forma arquetípica.

1929

1° de octubre. En la localidad de Vésinet —Francia— muere Emile Antoine Bourdelle, a los 67 años de edad.

1930

Picasso realiza **Construcción** —Cabeza— en hierro forjado.

Primer Tótem: la representación de fuerzas vitales en íconos mágicos.

1930

Vitullo sueña ya con una temática que exalte lo autóctono, que muestre al mundo la realidad de nuestra América.

Ensueños y esperanzas constituyen baluartes que lo aislan y defienden de la dura realidad. En esta etapa vital en que estrecheces y penurias contrastan con su disposición espiritual, Sesostris Vitullo proyecta una obra que deberá ser un monumento artístico de nuestra nacionalidad: el **Monumento a Martín Fierro**.

1934

Participa regularmente en las exposiciones del Salón de los Independientes.

1939

Septiembre. Estalla la Segunda Guerra Mundial.

1940

Comienza a esculpir en mármol el **Monumento a Martín Fierro** —Poema— conjunto de cinco piezas. La ejecución de esta obra demandará al artista cinco años de labor.

En todo este tiempo continúa participando regularmente en las exposiciones del Salón de los Independientes.

1942

Sesostris soporta mal las interrupciones que, debido a la guerra, realiza en su trabajo.

La falta de material, de la piedra para esculpir o de la madera para tallar, realmente lo angustian hasta llevarlo a utilizar las tapas de madera de envases cilíndricos de yerba-mate. Allí realiza los grabados del **Vía Crucis del gaucho** que años más tarde —1951— tallará en leño. (De nuestras conversaciones mantenidas con Pierre Vitullo en casa de su madre, en Montrouge, en las afueras de París, durante los meses de enero y de febrero de 1971).

1943

Trabaja nuevamente con intensidad en su **Monumento a Martín Fierro**.

1944

Talla **Mamboretá** en roble, ejecuta también en esta época un **Torso** en leño Gaillac (sic) y finalmente su **Picasso** en ébano que originalmente denomina **Cabezas**.

1944

Noviembre-diciembre? Invitado por las autoridades del Museo Rodin expone allí sus obras un año antes que Henry Moore. Es el tercer artista invitado por la mencionada institución. Esta circunstancia señalada por Ignacio Pirovano en diversas oportunidades en catálogos y presentaciones de las exposiciones vitullanas, me fue confirmada por Pirovano en conversaciones mantenidas en 1980; lamentablemente su deceso repentino e inesperado nos priva de su valiosa presencia e inestimable aliento.

1945

Sesostris Vitullo finaliza su **Monumento a Martín Fierro. Poema**. Como ya señalé integran el grupo escultórico cinco piezas: **La madre tierra, Torso, Cabeza, Caballo y La Mano de Dios**. Vitullo esculpe esta mano con siete dedos. Se suele

comparar a Vitullo con Rodin por la pujanza y vitalidad que imprimía en su obra y ciertamente la vitalidad de su temática está sostenida por una suficiencia artesanal que resiste airoosamente su comparación con **La Catedral** o **La Mano de Dios** de Rodin.

1945

Expone sus obras, en forma individual, en la Galería de Jeanne Boucher. Participa en la exposición del Salón de los Independientes.

1945

Noviembre. Henry Moore visita, una vez más, París. Expone en el Museo Rodin (Pirovano).

1946

El célebre escritor Antonin Artaud se instala en París dejando atrás diez años de sufrimiento en distintos asilos para enfermos mentales. De esta época data su amistad con Vitullo, relación que se caracteriza por su intensidad y brevedad.

1946

Esculpe **Lujuria**, en piedra.

1947

Vitullo desarrolla una intensa actividad creadora, en realidad de aquí en más podemos decir que Sesostri trabaja esforzadamente como si intuyera que le quedan cinco años para expresar, —plasmándolo en la piedra, en el mármol o en la madera— todo ese mundo que bulle en su interior.

1947

Talla el **Tótem Cautividad** y el **Tótem Liberación**, ambos en madera de roble.

1948

4 de marzo. Antonin Artaud fallece

en Ivry-sur-Seine.

Meses después de la muerte de su amigo talla en ébano su soberbio **Antonin Artaud**, adquirido años más tarde por el crítico y coleccionista francés Jacques Putman.

De esta época datan las tallas: **Cabeza** (roble), **Cristo muerto** (roble dorado), **Mazorquero** (leño cerezo silvestre), **Descendimiento** y **Germinal** (roble). Esculpe en granito gris **El Cóndor** y en granito rosa: **Esfinge pampeana** (110 cm) y **El río de la Plata** (140 cm).

Además ejecuta dos **Capiteles** cuyas dimensiones son 28 cm y 26 cm, respectivamente.

1949

23 de agosto. El desaparecido diario **Crítica** publica un artículo con este título "Vitullo un gran escultor argentino quiere traer sus obras a Buenos Aires".

1950

El gobierno de la República de Francia, por intermedio de su Embajada, realiza en Buenos Aires muestras artísticas, entre ellas: "Cinco siglos de historia a través del Arte de Francia" y "Exposición de Manet a nuestros días". Ambas tienen lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Debe ubicarse en este año las tallas: **Homenaje al Conde de Lautreamont** (leño exótico) y **Cristo Rey** (leño exótico).

1950

Nuestro país decide, en reciprocidad por las múltiples manifestaciones de arte francés, realizar en París una exposición de arte y artistas argentinos. Ignacio Pirovano, a la sazón Agregado Cultural de la Embajada Argentina, propone el nombre de Vitullo, quien verá de este modo plasmar en realidad la tantas veces soñada oportunidad de dar a conocer a la

crítica especializada y al ambiente artístico parisino su obra, resultado de su excepcional y silenciosa labor.

La muestra cuenta con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores y la Embajada Argentina y con la colaboración de la Asociación Francesa de Acción Artística. "Las más altas autoridades museográficas francesas sitúan a Vitullo como uno de los más grandes escultores contemporáneos y le ofrecen las salas consagratorias del Museo Nacional de Arte Moderno de París para exponer sus obras" (I. Pirovano. "Introducción". **Catálogo X Bienal de San Pablo — Brasil** 1969).

1951

Vitullo esculpe y talla incesantemente. Corresponden pues a este año, entre otras obras, las siguientes:

Tótem Patagonia (roble), **Bagual** (leño palisandro de Madagascar), **El gallo** (leño peral), **El cacique** (leño boj), **El buey** (granito castaño rosado) y **Gaucha en el cepo** (granito gris).

Es en este momento cuando resuelve retomar su **Vía Crucis del gaucha**, cuyo grabado había realizado durante la ocupación alemana de París. El grupo escultórico comprende nueve piezas talladas en leño: **La muerte** (ébano), **Cantos arpegios** (madera blanca), **Ensueños** (madera blanca), **Angustia y Persecución** (madera blanca), **Superstición, Pendencia y Contiendas** (madera blanca), **Matrero y Vigilia** (madera blanca), **Amor** (madera blanca), **Selva y Soledad** (madera blanca).

1952

Termina la **Piedra tumbal al poeta José Hernández**, esculpida en granito negro de Suecia, iniciada en el año 1950. Además:

Tótem Malambo (roble), **Tótem**

Cóndor (roble), **Corazón de gaucho** (granito gris) y el **Monumento al General José de San Martín Libertador de América del Sur** (granito gris azulado) comenzado en 1950.

Eva Perón. Arquetipo de Símbolo. Esculpida en piedra del Gard. Todo indica que ésta es su última obra.

1952

26 de noviembre. Michel Dufet publica el primero de sus artículos sobre Vitullo; lo hace en **Arts**.

1952

19 de noviembre. Se inaugura la exposición individual de Sesostri César Vitullo, en el Museo Nacional de Arte Moderno de París. El catálogo de esta muestra lleva un prólogo de Bernard Dorival y una semblanza de Vitullo escrita por Ignacio Pirovano. Se exhiben cuarenta y cinco obras fechadas en 1940 y 1952. (Apéndice num. 1)

La crítica comenta asombrada el arte "durante tantos años oscuro y perdido en la vorágine del quehacer cotidiano" de Sesostri César Vitullo.

1953

22 de enero. Michel Dufet da a conocer en **Arts**, su segundo trabajo titulado **Vitullo et le Mythe**.

1953

Febrero. Se clausura la exposición. "Sesostri Vitullo —escribe I. Pirovano— pasó, sin transición, del *quasi* anónimo a la gloria".

1953

En la noche del 6 a 7 de mayo, Sesostri César Vitullo, muere en París a los 54 años de edad, tras una dolencia de rápida evolución. Su médico de cabecera diagnostica un neo de pulmón, cuya etiología responde a la inhalación del polvi-

llo desprendido en las tareas de su quehacer artístico (De nuestras conversaciones con Marie Ave de Vitullo, en Montrouge, Francia).

El deceso se produce cuando aún no se habían acallado los ecos de la Exposición. El escultor no recibe la remuneración prometida, lo que agrava aún más la situación económica familiar: el cadáver del artista esperó varios días en las cámaras frigoríficas del hospital, hasta que Ignacio Pirovano auxilia a su viuda en los trámites de darle una sencilla sepultura (Testimonio de Marie Ave de Vitullo).

1952-1953

Charles Estienne publica en **Actualités Artistiques Internationales** un artículo titulado "Un style moderne du Baroque".

De esta época data un trabajo breve de Eduard J. Couture, intitulado **César Vitullo: una aventura a través de las esencias**.

1954

La Galería Verneuil realiza una muestra retrospectiva de las obras de Vitullo. Jean Cassou al presentar esta exposición-homenaje, sostiene:

"Es necesario mantener el recuerdo de este artista puro, bravío, obstinado, que ha ignorado, mereciéndolo altamente, las consolaciones de la gloria y que en los materiales, los más duros, ha tallado los sueños más impenetrables de su continente".

1961

Sin embargo el silencio y el olvido empañan su nombre. Así lo hace notar Jacques Putman, al comentar el Salón de Mayo celebrado en París:

"Lo que es curioso, es la enorme influencia de Vitullo, presente en todas partes, en todos los salones, por seis o

siete obras provenientes directamente de él, mientras él ha caído en el olvido".

1963

1° de marzo a 1° de abril. El Stedelijk Museum de Amsterdam inaugura una muestra retrospectiva.

La exposición comprende quince piezas. Realiza la presentación el crítico Jacques Putman.

1963

Marzo. El Museo de Bellas Artes de la ciudad de La Plata inaugura una exposición organizada por la Dirección de Cultura de la Municipalidad. El catálogo num. 3 corresponde a esta muestra y en él aparecen registrados con el num. 7, Vitullo, Sesostri: **Cabeza de mujer**, y con el num. 25: Vitullo, Sesostri: **Gaucho** talla en madera, donada por el señor Numa Rossotti.¹

¹ Efectúa la donación la esposa de Numa Rossotti. Este dato lo proporciona el Dr. Horacio Homero Rossotti quien además nos confirma otros datos dados por Marie Ave Vitullo: Numa Rossotti ejerce funciones diplomáticas en París, en el período comprendido entre las dos guerras, como Cónsul y luego como Agregado de nuestra Embajada. Es durante la última conflagración mundial que Rossotti se relaciona con Vitullo y adquiere las dos obras (Testimonio de Marie Ave de Vitullo) que luego dona a nuestra Municipalidad. **Cabeza de Mujer** registra su ingreso en Dirección de Cultura el 5 de mayo de 1960, veinte días más tarde, es decir, el 25 de mayo **El Gaucho** —en cuya cabeza se lee: A Gardel— pasa a integrar el patrimonio cultural de nuestra ciudad.

De la carpeta legajo de Sesostri Vitullo perteneciente a la Dirección de Cultura, transcribimos el siguiente fragmento que interesa por su valor testimonial:

"Me vinculé en los últimos tiempos de mi estada en París con Sesostri Vitullo uno de los mejores escultores de Sud América. Me informan que murió en la última miseria y así vivió

1966

25 de mayo. Inauguración de la Casa Argentina en París. Como adhesión a la fecha patria se realiza una muestra de las obras de Vitullo. La presentación es confiada a Jacques Putman. El catálogo abarca diecisiete obras.

1969

25 de mayo. El diario **La Prensa** publica en "Secciones Ilustradas de los Domingos", una nota breve sobre cinco obras vitullianas exhibidas en el hall del Teatro General San Martín de Buenos Aires:

"En el vestíbulo del Teatro General San Martín, de esta ciudad, se exhibieron obras del escultor argentino Sesostris Vitullo y que fueran adquiridas por la Municipalidad de Buenos Aires por el doctor Alberto Obligado, Secretario de Cultura de ese municipio. Tres de las cinco piezas de la exposición pertenecen al monumento a Martín Fierro, juzgado por el autor como 'un poema de mármol'. Las otras dos obras presentadas son: los tótem 'Liberación' y 'Cautividad', de 232 cm y 241 cm de altura, respectivamente. En los jardines de la Casa Argentina en París, quedan dos bloques de granito que componen el monumento a San Martín, considerado como el trabajo más importante del escultor. Sesostris Vitullo, que residió varios años en Francia, falleció en París el 16 de marzo (sic) de 1953".

Incluye el artículo cuatro excelentes fotografías obtenidas por profesionales del citado periódico, son ellas: **Tótem Cautiverio, La Mano de Dios, La Cabeza del Caballo y Madre Tierra**, estas tres últimas del **Monumento a Martín Fierro. Poema.**

1969

Argentina en la Bienal de San Pablo, Brasil, dedica una "Sala especial ho-

menaje" a Sesostris Vitullo. El jurado de selección estuvo integrado por el Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: señor Hugo A. Parnagnoli, el crítico de arte señor Aldo Pellegrini y el director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata señor Jorge López Anaya. El catálogo correspondiente fue compuesto y diseñado por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, editado por el Fondo Nacional de las Artes, e impreso por J. Anzilotti. Comprende una **Introducción** firmada por Ignacio Pirovano, seguida de una noticia biográfica sin firma. Abre el catálogo una vista del **Monumento al General José de San Martín** seguida de una fotografía de Sesostris Vitullo; además incorpora en las últimas hojas nueve reproducciones: dos corresponden a **Madre Naturaleza**, sigue la **Mano de Dios**; tres vistas de los **Tótems: Liberación, Cautividad y Cristo Rey**; **La cabeza de caballo**; **Durmiente**; **Cabeza de Mujer** y **Homenaje al Conde de Lautreamont**.

1971

7 de diciembre. En el ciclo "Problemática del Arte" —coordinado por la cátedra Historia del Arte del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación— transmitido por L.R. 11 Radio Universidad Nacional de La Plata, se irradia la primera disertación sobre Sesostris Vitullo. Tema: **Introducción al arte vitulliano: vida y pasión de un escultor en exilio.**

1971

21 de diciembre. Segunda disertación: **La gravitación de lo telúrico en el arte de Sesostris C. Vitullo.**

1972

18 de diciembre. **Martín Fierro en la obra de Sesostris C. Vitullo.** Audición

homenaje a José Hernández en el centenario de la 1a. edición del **Martín Fierro**, transmitida por Radio Universidad de La Plata.

Las tres disertaciones mencionadas estuvieron a cargo de la profesora Delia Marchisone.

también, pero su gran temple y aliento le permitieron producir una obra de genio. En mi colección poseo dos de sus obras, una de ellas tiene su historia: cuando restauraron el Castillo de Versailles, con motivo de una donación norteamericana, remataron los tirantes viejos, el escultor consiguió un trozo de tirante y en su secular madera talló el **Gaucha**.

La otra, **Cabeza de Mujer**, (fue) esculpida directamente en mármol". (Rossotti, Numa. **Recuerdos y Anécdotas**. La Plata, s. e., 20 de febrero de 1963).